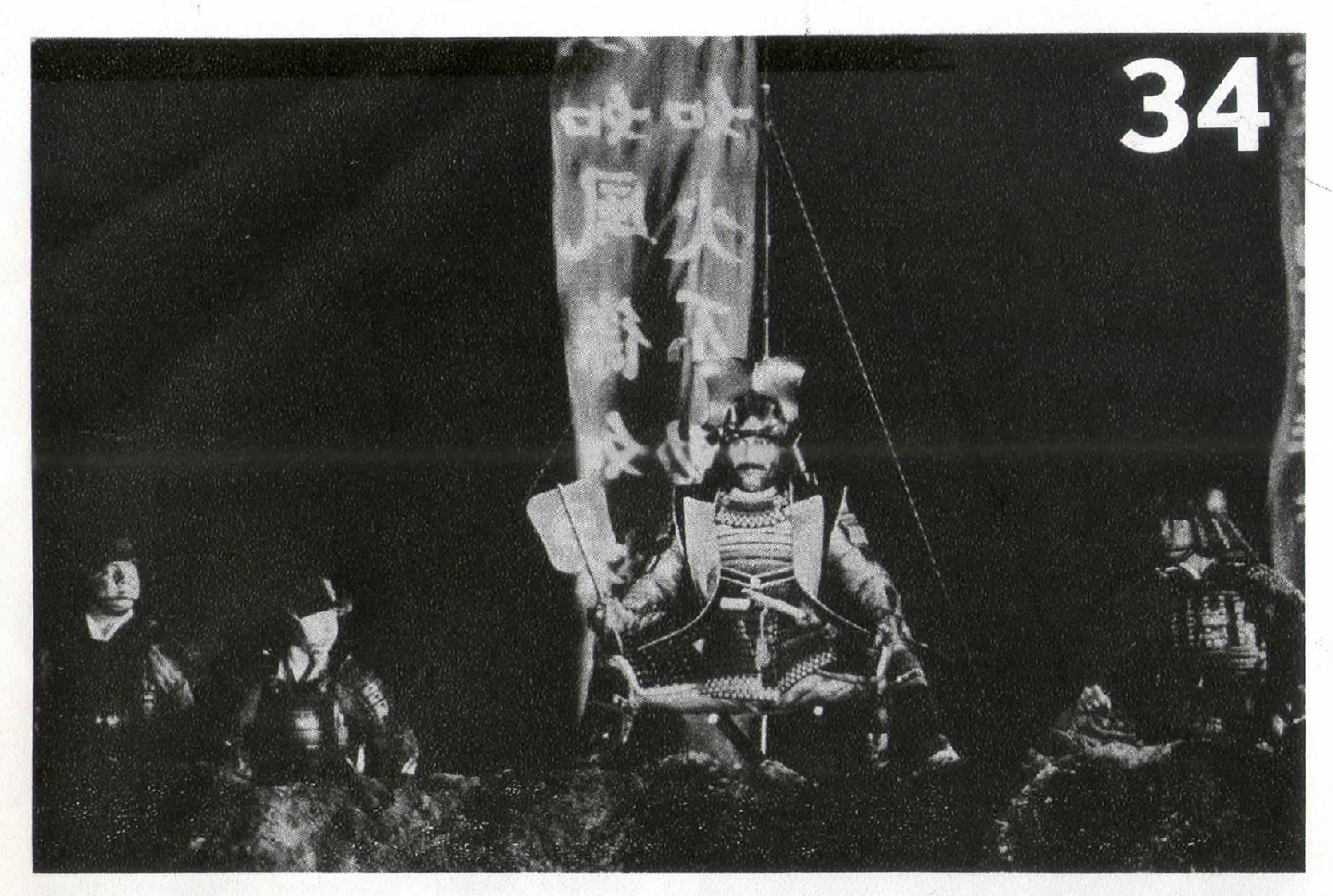


KAGEMUSHA

Director: Akira Kurosawa; Guión: Akira Kurosawa y Masato Ide; Fotografía: Takao Saito, Masaharu Ueda; Efectos Opticos: Takeshi Miyanishi, Akira Kondo; Ingeniero de Sonido: Fumio Yanoguchi; Efectos Sonoros: Tōhō Sound; Música: Shininchiro Ikebe; Decorador: Matsumi Yamamoto; Intérpretes: Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamasaki, Kenichi Hagiwara, Daisuke Ryu, Tetsuo Yamashita, Takashi Shimura, Kota Yui, Hideji Otaki; Producción: Toho/Kurosawa productions; Productores Ejecutivos de la versión internacional: Francis Coppola, Georges Lucas; Japón; 1980.

Akira Kurosawa nació en Tokyo el 23 de Marzo de 1910. En su juventud aspiraba a convertirse en pintor, por lo cual frecuentó una academia de Bellas Artes. Casualmente, en 1929, comenzó a trabajar en una compañía de producción cinematográfica, la P.C.L. (Tōhō), siendo ayudante de dirección de Kajiro Yamamoto y escribiendo entre 1937 y 1942 diversos guiones, muchos de los cuales fueron filmados por otros realizadores cuando Kurosawa era ya un director. En 1943 realizó su primer largometraje y en 1951, al ganar con Rashomon el Festival de Venecia, consiguió no sólo el reconocimiento de su propio cine fuera del Japón, sino la posibilidad de dar a conocer en el extranjero el cine japonés, prácticamente inédito fuera de su país.

Dos de sus películas fueron objeto de una versión hollywoodiense: Los siete samurais fué traspuesta a western por John Sturges en 1960 en The Magnificent Seven (Los siete magníficos), mientras que Rashomon era convertida por Martin Ritt en The Outrage (Cuatro confesiones)en 1963. Conviene señalar también que Yojinbo fué calcada, a veces plano por plano, por Sergio Leone en Per un pugno di dollari (Por un puñado de dólares, 1964), aunque en este caso sin reconocer la "adaptación".

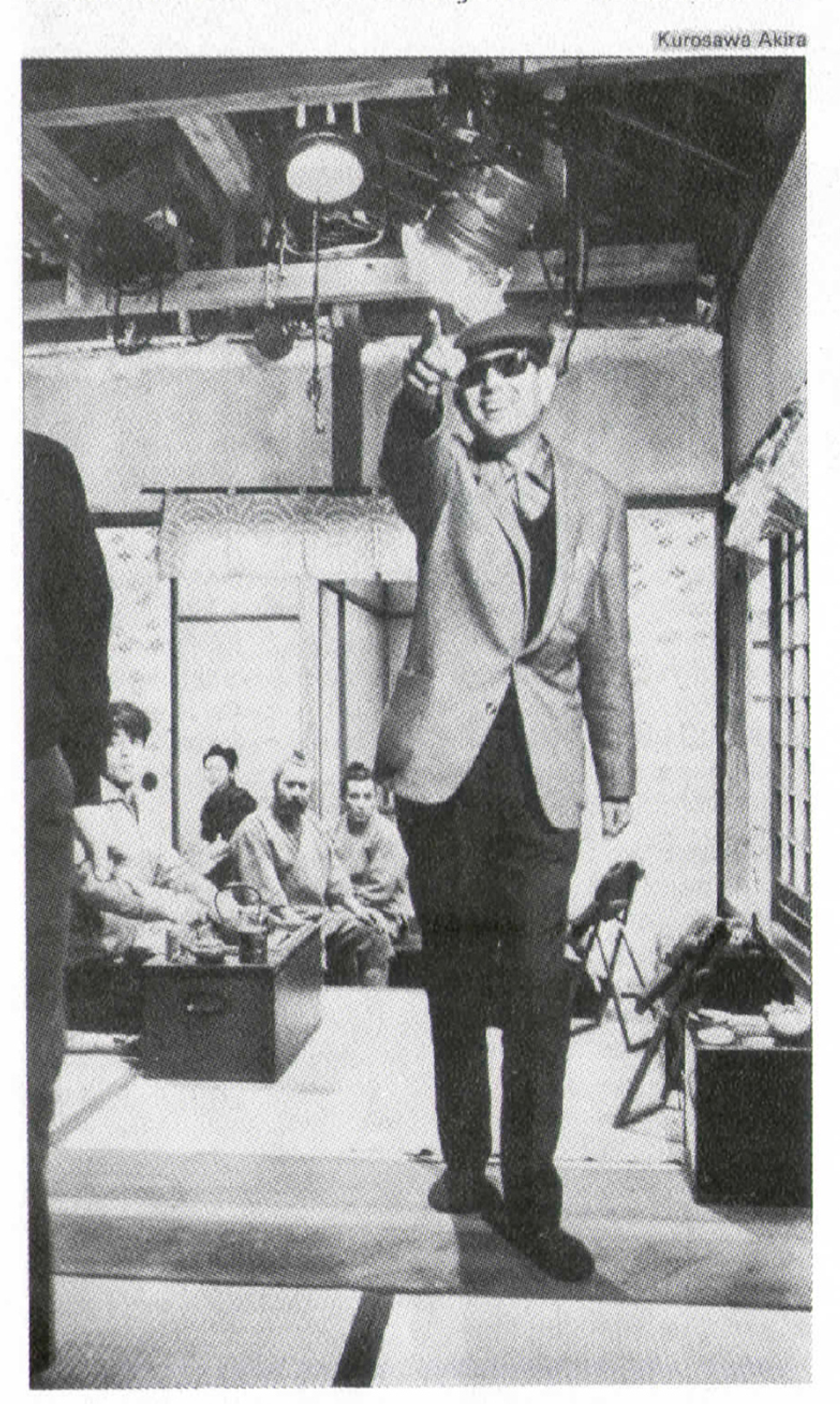
En diversas ocasiones Kurosawa rechazó diversas películas a rodar en Estados Unidos. Sólo rodaría fuera de Japón su penúltima película, Dersu Uzala, en la Unión Soviética.

Declara Kurosawa

Despúes de Dersu Uzala tuve varios proyectos, entre ellos Ran, una adaptación de "El rey Lear", que la Tóhó encontró demasiado "dramática" y cuyo presupuesto juzgó demasiado elevado, y una adaptación de "La máscara de la muerte roja" de Edgar Allan Poe, también rechazada. Así pues, hice el guión de Kagemusha, pero, también en este caso, el presupuesto que me concedían era insuficiente para la amplitud de la película. El problema fué arrastrándose durante un año y creí que, una vez más, tendría que abandonarlo, cuando los señores Coppola y Lucas intervinieron, después de mi visita a Los Angeles, y convencieron a la Fox, lo que hizo que la Tóhó me diera via libre.

De hecho, encuentro lamentable que los japoneses no tengan confianza en el trabajo de sus propios cineastas. Si es cierto que el cine japonés ha ocupado una posición internacional bastante notable, hay que reconocer que declinó rápidamente. Pero los dirigentes actuales de

Kurosawa Akira



las compañías no intentan siquiera comprender la razón de este declive, éste es el problema. Antes, había tiempo y dinero suficientes para la fabricación de una película, y la cosa marchaba. Creo que no es posible atraer al público, hacerle pagar el transporte y el precio de la entrada, para mostrarle una película que podría ver en la televisión, en casa. Ahora bien, es lo que ocurre actualmente y, por tanto, resulta lógico que la industria cinematográfica se encuentre en crisis y ni siquiera sea capaz de mejorar su sistema de producción y de ponerse al día en las técnicas modernas. Por ejemplo, es increíble que la grabación del sonido no haya sido mejorada en la Tóhó desde que entré en ella como ayudante hace más de cuarenta años. Hoy, incluso la televisión (japonesa) es en estéreo, pero en las salas de cine, cuando una película extranjera llega en estéreo, ¡la pasan en mono! Los jóvenes tienen un oído musical educado, pero los dirigentes de las compañías ni siquiera son capaces de distinguir las diferencias de calidad del sonido (...).

Shingen Takeda, Tokugawa, y también Nobunaga Oda, no son solamente guerreros turbulentos que sólo piensan en hacer bien la guerra, como a menudo se cree. También son auténticos hombres políticos, muy cultivados, y creo que gracias a ello se conserva aún hoy una parte de la cultura de la época. Aquellos hombres tenían talla, una mente amplia, y en esto son muy diferentes de los hombres políticos japoneses actuales. Si realmente se quiere establecer una relación entre la historia de la película y el Japón moderno, lo único que puedo decir es que los políticos hipócritas de hoy deben pensar de tanto en cuanto con envida en hombres como Takeda, Tokugawa u Oda (...).

El héroe esencial de la historia es, aparentemente, Shingen Takeda, pero en realidad quien juega el papel principal es el "kagemusha". Lo que realmente convierte en interesante para mí este tema no es tanto que sea un ladrón, sino el hecho de que es interpretado por un personaje de carácter muy distinto al de Takeda, y que este carácter bastante fuerte, opuesto al de Shingen, engendra un contraste que guía al film. Pero el interés se crea también gracias a que existe una gran diferencia social entre ambos personajes: uno es noble, el otro sale del pueblo, y no es una personalidad "dócil". A medida que avanza la película, el "kagemusha" se transforma, poco a poco, en auténtico Takeda y cuando, al final, el clan de los Takeda es vencido, muere con el clan, asumiendo, en suma, la personalidad de Takeda. Esto es lo que más me

ha interesado. Si el "kagemusha" hubiera sido una especie de asalariado a quien le dictan su papel, la historia no hubiera tenido interés. En cuanto a la "verdad histórica", es evidentemente difícil verificarla hoy, pero, de creer en la leyenda, Singen Takeda se hacía "doblar" muy a menudo antes de su muerte: se decía que era "omnipresente", gracias al extraordinario parecido con su hermano Nobukado (...).

En la medida de lo posible he querido reproducir el color muy real de la época. Las únicas escenas en las que los colores son un poco distintos son las del sueño del "kagemusha". Si he utilizado filtros, ha sido para mostrar la belleza natural de los trajes y de los lugares y no para jugar con los colores. En las secuencias de batallas, los estandartes, armaduras, trajes, son del auténtico color de la época, dado que todo ello lo he tomado prestado de los museos nacionales. Incluso el color del sol poniente es natural y a veces, en Hokkaidó, ¡todavía es más rojo! A ustedes puede haberles parecido "irrealista" aquello de lo que el responsable es la naturaleza, no yo.

(Traducción: Ignasi Bosch)
Tomado de "La Revue du Cinéma"
N ° 354, Octubre 1980

De los tres grandes cineastas japoneses, unánimemente reconocidos por la crítica (Mizoguchi y Ozu son, por supuesto, los otros dos), Akira Kurosawa pasa por ser el que practica un cine de corte más occidental. Se confunde, con más apresuramiento que verdad, la confesada admiración de nuestro autor por el cine clásico americano (Ford, sobre todo) con lo que muy pertinentemente Noël Burch ha definido como "asimilación del modo occidental de representación", "modo" que Kurosawa desarrolla para edificar un sistema formal pleno de vigor y de originalidad (1). Sistema que, como luego veremos, encaja de lleno en no pocos de los "patterns" de la cultura japonesa menos contaminada.

Kagemusha imbrica con admirable soltura dos discursos fundamentales. Uno en torno al poder, otro -con varias bifurcaciones- alrededor del tema del doble, de la impostura. Y lo hace sobre un fondo histórico -en el que enraiza la ficción- nada indiferente: el Japón del siglo XVI, donde comienza a dejar sentir su influencia una cierta apertura a occidente, encarnada en los misioneros jesuitas. Y de los que Nogunaga -enemigo irreconciliable de Shingen Takeda (el otro,el mismo) constituye la avanzadilla ideológica.

Kagemusha coloca de entrada todas las cartas sobre la mesa. Ya la primera secuencia -modelo reducido del film a la vez que prólogo del mismo- instala el conjunto de los materiales que van a ser puestos en escena: el poder, el doble, los actores, la representación. En esta apertura, la necesidad de autoperpetuación del poder, de ofrecer una fachada inalterable ante sus partidarios y enemigos ocupa un primer plano. El poder será mostrado como un teatro que oculta sus bambalinas, sus fisuras, su centro vacío -a la manera como en el Japón moderno el Emperador irradiaba su poder, oculto de sus súbditos en su inaccesible palacio de Tokio- y que se ejerce directamente por aquellos capaces de actuar como "metteurs en scéne":los generales de Takeda. Takeda mismo organizando la continuación de su poder más allá de su muerte, su hermano Nobukado, antes actor y ahora privilegiado motor de la ficción.

El film no se priva de enunciar muy pertinentemente el mecanismo sobre el que se sostiene el poder: su formalización, su ritualización, su teatro. Y el precio que debe pagar por ello: la renuncia al sexo, la imposible desnudez. La erótica del poder debe buscarse lejos de un acto sexual capaz de denunciar la impostura. El vestido, los oropeles, forman parte indisociable de un corpus que se hace carne y sangre con el poder, y cuya desnudez -la Sombra desvestida por las esposas de Takeda- conduce a su pérdida.

Para llenar el hueco de la muerte, un actor. Del que se exigirá un esfuerzo sobrehumano. Y que acabará perdiéndose en su propio juego, olvidando el distanciamiento con que ha de vivir su papel. Un doble para el que el placer de actuar, de dotar de cuerpo al poder, se convertirá en el motor de su vida y más tarde de su perdición.

Ante los guardias y pajes de Takeda, la Sombra muestra sus capacidades. Asombro, risas y lágrimas premian la impecable actuación. Sin embargo, el éxito oculta su propia trampa: la experiencia del actor en el límite destruye a la "persona". La "máscara" acaba formando parte del cuerpo del actor. Toda distancia quedará abolida. La Sombra, fracasado doble de Shingen Takeda, se convertirá en "sombra" de sí mismo, fantasma, desecho. No hay premio para el actor, más allá del puro placer del ejercicio de su arte.

Derivación del discurso anterior: la imposibilidad de discernir, de juzgar. Los espías de los enemigos de Takeda oscilan constantemente entre la verdad y la mentira. Los signos podrán leerse pero no será posible dilucidar su sentido último

Reflexión sobre el espectáculo y sus poderes, Kagemusha coloca al Espectador cinematográfico en su lugar: todo está ante sus ojos, pero el sentido no le pertenece. Sólo desde las tramoyas se conoce la auténtica verdad.

Veamos una escena ejemplar: la Sombra ocupa el lugar de Shingen Takeda en una representación teatral a la que, mezclados entre el público.asisten los espías. ¿Dónde está el teatro?, ¿dónde "la realidad"? Mientras el Kabuki se muestra con toda su materialidad -teatro que se actúa frente al espectador -Sombra/Shingen espectador del espectáculo, y espectáculo para los espectadores del teatro/film esconde su propia puesta en escena, oculta su doblez, lo que tiene de representación.

El espectador del film es, pues, introducido a la verdad que habitualmente se le deniega por las ficciones clásicas: la manipulación, la creación del sentido. Pero al mismo tiempo, con no poco humor Akira Kurosawa le mostrará su destino más común: lector confundido de unos signos, receptor de un mensaje manipulado sobre el que será inútil todo pronunciamiento.

No menos significativa que la red de temas puestos en funcionamiento, aparece la puesta en escena.

Opinión común: Kurosawa es un maestro de la alternancia; violencia y reposo se combinan sabiamente en sus films. *Kagemusha* reposa sobre este principio,a la vez que introduce una variación que dobla, a través de la puesta en escena,la estructura diegética del film: las batallas,lugar de violencia, son sistemáticamente vaciadas de su dimensión épica; cuentan los desplazamientos de tropas, los resultados del enfrentamiento, no el combate en sí mismo.

Es, justamente, en estas escenas donde *Kagemusha* entronca decisivamente con la pintura tradicional japonesa: resueltas a base de teleobjetivos, la pantalla es tratada como página en blanco, sobre la que los desplazamientos de tropas funcionan a modo de trazos, pinceladas, caligrafía sobre una superficie plana, en donde cada cambio de plano actúa como borrado del dibujo anterior o como continuación de una escritura sobre el soporte interminable del celuloide.

En el otro extremo del film, las secuencias donde los personajes se afrontan, en las que la ficción se despliega a la manera de esos biombos historiados que forman uno de los artes mayores de la tradición japonesa: rodadas con varias cámaras cuyo emplazamiento evita, las más de las veces, la habitual retórica del plano/contraplano para elaborar una poética del espacio en la que éste se configura más como un lugar de conflicto que como ese marco ideal, continuo, que unifica decisivamente la narración; y en las que la noción de eje, si bien formalmente respetada, deja de ser criterio rector. Junto a las anteriores, la soberbia escena de la oración fúnebre por Shingen entonada por Nobunaga es la única en la que, de forma explícita, los saltos de eje son incorporados en una utilización que otorga fisicidad al conflicto de las dos culturas que conviven en el corazón del personaje.

Por tanto, ¿cine clásico? Hasta cierto punto. Utilizando no pocos de sus recursos, muchos de los cuales son convenientemente travestidos o complejizados desde una perspectiva sustancialmente extraña al discurso occidental.

Muerto Shingen, va a procederse a enterrarlo en las aguas del lago Suwa, ante la presencia de sus generales, cuyo punto de vista el film adopta en un primer momento. La llegada de la Sombra introduce un nuevo punto de vista, de la misma forma que la llegada de los espías aportará un tercero.

La complejidad de la secuencia, edificada sobre la imbricación, a modo de muñeca rusa, de los diversos sentidos que la escena cobra para cada uno de los observadores, se resuelve con la decisión de la Sombra de impedir el fin de la ficción: "utilizadme", ruega a los generales. Pocas veces el cine había enunciado con tal claridad una de sus leyes básicas: el espectáculo debe continuar cueste lo que cueste. Aunque cueste la verdad e incluso la vida.

Para ello Kurosawa tejerá una red admirable donde se confundirán verdad y apariencias. Contrariamente al Tom Farrel borgiano,en el caso de Kurosawa puede hablarse del impostor verosímil.

SANTOS ZUNZUNEGUI
Tomado de "Contracampo" Nº 21
Abril-Mayo 1981

FILMOGRAFIA

1943: SUGATA SANSHIRO (La leyenda del gran judo); 1944: ICHIBAN UTSUKUSHIKU (La cosa más bella); 1945: ZOKU SUGATA SANSHIRO(La nueva leyenda del gran judo) TORA NO O O FUMU OTOKOTACHI (Los hombres que caminan sobre la cola del tigre); 1946: ASU O TSUKURU HITOBITO (Los que construyen el porvenir). WAGA SEISHUN NI KUI NASHI (No añoro mi juventud); 1947: SUBARASHIKI NICHIYOBI (Un maravilloso domingo); 1948: YOIDORE TENSHI (El angel borracho); 1949: SHIZUKANARU KETTO (Un duelo silencioso); NORAINU (El perro rabioso); 1950: SHUBUN (Escándalo); RASHOMON (Rashomon);1951: HAKUCHI(El idiota); 1952: IKIRU (Vivir); 1954: SHICHININ NO SAMURAI (Los siete samurais); 1955: IKIMONO NO KIROKU(Crónicas de un ser vivo); 1957: KUMONOSU JO (El castillo de la araña); DONZOKO (Los bajos fondos); 1958: KAKUSHI TORIDE NO SAN AKUNIN (La fortaleza escondida); 1960: WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU(Los malvados mueren en paz); 1961: YOJINBO (El mercenario); 1962: TSUBAKI SANJURO(Sanjuro de las camelias) 1963: TENGOKU TO JIGOKU (Entre el cielo y el infierno); 1965: AKAHIGE (Barbarroja); 1970: DODESKADEN (Dodeskaden);1976: DERSU UZALA (El cazador). 1980: KAGEMUSHA (La sombra del guerrero).